

ikke uden talent. Den polstrede Ugle er et godt eksempel, og et eksempel til efterfølgelse. Den er netop kommet i nyt optryk (med moderne ugderefter udgiverens kommentarer. De er ofte befriende, altid vittige og i det store og hele drøbende for en holdning til kunsten, som ikke er



er paa bindet). Vi anbefaler den til to slags læsere: 1) læsere, som frygter lyrik, og 2) læsere, som skriver lyrik. sund: Passiv ærbødighed. Paa den ene side viser antologien (bedre end nogen kronik), hvad det er de moderne digtere gør oprør imod hos

## BERLINER BEITRÄGE ZUR SKANDINAVISTIK

Titel/  
title: *Zurückbleiben. Tryk 1943–2001*

Autor(in)/  
author: Erik M. Christensen

Kapitel/  
chapter: »Noter til Topic I: »Forholdet kunst/empirisk virkelighed««

In: Christensen, Erik M.: Zurückbleiben. Tryk 1943–2001. Berlin: Nordeuropa-Institut, 2001

ISBN: 3–927229–04–0

Reihe/  
series: Berliner Beiträge zur Skandinavistik, Bd. 6

ISSN: 0933-4009

Seiten/  
pages: 175–193

Diesen Band gibt es weiterhin zu kaufen. This book can still be purchased.

© Copyright: Nordeuropa-Institut Berlin und Autoren.

© Copyright: Department for Northern European Studies Berlin and authors.

## Noter til Topic I: »Forholdet kunst / empirisk virkelighed«

### 1. Noter

1. Jeg er ikke sikker på, at alt det vi er parat til at kalde kunst (i det følgende: digtekunst eller litteratur) lader sig skelne entydigt fra det vi kalder empirisk virkelighed.
2. Jeg betragter nærværende overvejelser som forpligtet af den antagelse, at en skelnen er formålstjenlig (vi taler jo om realismeproblemet), og jeg taler derfor i det følgende om »empirisk virkelighed« som den virkelighed (verden) der ikke selv er kunst, idet jeg stiller definitionen af kunst i bero.
3. Min ontologiske og erkendelsesteoretiske position er udførligst repræsenteret af E. Tranekjær Rasmussen i hans emnelære, i kort begreb således som jeg har resumeret den i min bog *Verifikationsproblemet ved litteraturvidenskabelig meningsanalyse*, Odense University Press, Odense, 1971.
4. Politisk holder jeg på at det gælder om at erkende den givne virkelighed (herunder dens bevægelsesretning) som forudsætning for vurdering og indgreb.
5. Jeg er overbevist om, at »det sete afhænger af øjnene, der ser«, d.v.s. at erkendelse afhænger af givne sammenhænge, erkendte og ikke erkendte forhold, historiske og lokale forhold.
6. På grund af de komplikationer, som ligger i pkt. 3–5 ovenfor, er jeg tilbøjelig til enten at forholde mig passivt eller at fortsætte med efterprøvning (forsøg på verifikation/falsifikation) af hypoteser eller af formentlig selvindlysende forudsætninger.
7. »Kunst«, »empirisk virkelighed« og »forholdet« mellem dem kan ikke drøftes uden i forbindelse med en subjekt–objekt problematik, og problemets instanser er historisk variable i tid og rum.

8. Den i pkt. 7 nævnte subjekt-objekt problematik kan (traditionelt) gives en særlig tilspidsning, hvorved »æstetisk oplevelse« defineres som karakteriseret ved ophævelse af distinktionen mellem subjekt og objekt.

9. Det skulle af ovenstående fremgå, at der efter min mening ikke deskriptivt kan fastlægges et bestemt forhold mellem kunst og empirisk virkelighed. Normativt er det muligt.

10. Nogle mulige, og i kritikhistorie/litteraturteori tilbagevendende, problematiseringer af forholdet mellem kunst og empirisk virkelighed kan angives i en opremsning som ikke skal betyde, at de enkelte problemstillinger kan isoleres endegyldigt fra hinanden:

a) kunstproduktion som middel til opnåelse af sand/falsk erkendelse af verden som den er.

b) kunst som meddelelse af sand/falsk erkendelse af hvordan verden er.

c) kunstproduktion og kunstoplevelse som middel til at opnå tilpasning til verden som den er.

d) kunst som middel til at gøre mennesket parat til at handle i egen eller andres interesse.

e) kunst som middel til at gøre mennesket ude af stand til at handle i egen eller andres interesse.

f) kunst som meddelelse af mål for handling.

11. De i pkt. 10 nævnte problemstillinger kompliceres jo mere de i konkrete undersøgelser forbindes med aspekterne fortid, nutid, fremtid.

12. Forholdet mellem kunst og empirisk virkelighed er i nyere tid ofte blevet diskuteret som et spørgsmål om, hvorvidt kunstens sprog »er« referentielt eller ej. Jeg går ud fra, at den referentielle funktion kun kan ophæves i en såkaldt »æstetisk oplevelse« (jvf. pkt. 8), hvis eventuelle indhold til gengæld unddrager sig beskrivelse.

13. De problemstillinger som er nævnt under pkt. 10, kan man vidtgående (men ikke udtømmende) påvise som nærværende i den ældste litteraturteori hos Platon (*Ion* og *Faidros* især) og Aristoteles (*Om digtekunsten*): Platon lader Sokrates diskutere a)–f) og han betoner den elskovslignende binding i selve kunstopplevelsen – denne binding er bl. a. en forudsætning for seriøs kritik; Aristoteles lader tragedien være det højeste udtryk for digtekunstens væsen c), d) – at udvirke katharsis – og tragedien tenderer hos Aristoteles imod at være frigjort fra referentiel binding til virkeligheden uden for værket.

14. For mig er det vigtigste problem i denne hele sammenhæng hermeneutisk:

kan fortolkningen omfatte (og således også kritisere) det væsentlige indhold af det forhold mellem kunstværket og verden uden for kunstværket, som fremtræder i den enkelte oplevelse af kunstværket? Hvis fortolkningen kan det, så er kunstværket (for tolkningens læser) overflødig. Hvis fortolkningen ikke kan det, så er den selv (for kunstværkets kender) overflødig.

## 2. Foredrag

*Ad 1* Usikkerheden har et gøre med den eftertænkende situation jeg er blevet hensat i. Konferenceledelsen har bedt mig holde et foredrag med en ganske bestemt titel, der virkede som en udfordring til mine erfaringer med litteratur og med litteraturteori, og jeg forsøger nu at komme til rette med titlens indhold uden at kende den funktionelle sammenhæng mit foredrag vil blive forstået ud fra. Dette kunne jeg se bort fra, hvis jeg ikke netop var overbevist om at størrelser som »kunst« og »virkelighed« og »mening« og »sandhed« er helt og holdent afhængige størrelser, ikke noget som apriorisk *er* det ene eller det andet, men noget som kan fungere efter den sammenhæng – den variable sammenhæng – som til enhver tid foreligger. Jeg ville altså helst *samtale* om emnet »kunst / empirisk virkelighed«, eller, når jeg skal være henvist til at holde foredrag, formulere mine iagttagelser op imod en fast tradition med betydelig autoritet. Desværre har jeg ikke sådan en tradition til rådighed.

Det kan være rigtigt nok i en række centrale situationer, at vores begreb om kunst holdes fast (defineres i praksis) af »institutionen kunst«, d.v.s. hele det apparat af kommerciel, kulturpolitisk, politisk-økonomisk, statsdirigeret og/eller privatkapitalistisk natur som producerer, spreder, fremmer, hæmmer, værdsætter, prisbelønner, fordømmer, inkluderer og ekskluderer objekter som henholdsvis kunst og ikke-kunst, litteratur og ikke-litteratur. Men lige så repræsentative for en samfundsanalyse de nævnte centrale situationer er, lige så problematiske eller rettere trivielle er de for en diskussion af de perifere situationer, hvor »institutionen kunst« i en bestemt samfundsformation anfægtes.

Jo mere man tænker over emnet for mit foredrag, jo mere klart synes det, at vi befinder os i en situation hvor det netop har været muligt at blive opmærksom på »institutionen kunst« fordi den er i bund og grund anfægtet, sat under tvivl, afgrænset som et legitimitetsproblem. Det melder sig i den

daglige anvendelse af betegnelsen »alternativ« med synonymer, men her er det endnu muligt at nå frem til en definition ved modstilling til »institutionen«. Størst er usikkerheden inden for selve de institutionaliserede rammer: hvad er »kunst« i pædagogik? i fjernsyn? i forholdet mellem roman og reportage? i en happening med politiet?

Vi kalder den virkelighed empirisk, som vi kan forholde os til med vores erkendelse gennem erfaring, iagttagelse og eksperiment. Det er vanskeligt at forestille sig eller tale om noget som ikke skulle tilhøre den empiriske virkelighed.

*Ad 2* En skarp skelnen mellem en empirisk og en ikke-empirisk virkelighed fører til (eller kommer fra) en erkendelsesteori og/eller en ontologi, som efter min mening forsøger at løse problemer hvis løsning vi for tiden har stillet i bero. For eksempel forsøger den optimistiske dualisme i Danmark i det nitende århundrede at fastholde denne skelnen som led i en høj værdsættelse af den empiriske virkelighed og af den kristne guds evighed, som bl.a. løste problemet om den personlige udødelighed. Jeg kan ikke overskue konsekvenserne af en sådan skarp skelnen, og jeg ved ikke hvordan jeg skulle håndtere den uden besværlige selvmodsigelser.

Imidlertid er en skelnen mellem kunst og empirisk virkelighed formålstjenlig i forbindelse med vores drøftelse af realisme. Realisme synes at forudsætte et forhold til en virkelighed. Vi må gå med til en skelnen mellem kunst og virkelighed, hvis vi vil tale om realisme. Men vi er ikke nødt til at antage eksistensen af noget uden for den empiriske virkelighed. Vi kan definitorisk foretage den nødvendige skelnen ved at sige, at inden for den empiriske virkelighed findes et område, hvis forhold til den øvrige empiriske virkelighed interesserer os, og dette område kalder vi kunst eller litteratur (skønlitteratur).

I mange forbindelser vil det være en fordel hvis en sådan definition er intersubjektivt transportabel uden alt for mange forbehold ved anvendelsen i praksis. »Institutionen kunst« betegner et centralt anvendelsesområde, fordi den netop er fastlagt som den herskende mekanik, og vi kan antage, at kun institutionens fordømmelser, forkastelser, udgrænsninger er anfægtet principielt, mens dens belønning, accept, indoptagelser anfægtes lejlighedsvis. Vi foretager altså definitorisk den nødvendige skelnen, idet vi ikke glemmer at selve grænseområdet mellem kunst og ikke-kunst er omstridt (og at »institu-

tionen kunst« er herskende som led i det etablerede samfundssystem og delagtig i dettes legitimitetsproblemer).

*Ad 3* Ontologi og erkendelsesteori er efter min mening ikke normative, men deskriptive foretagender. Jeg er altså mere interesseret i at se sammenhængen mellem tingene og i at forstå deres variationer. Tranekjær Rasmussens fænomenologiske emnelære imødekommer min interesse. Emnelæren udvikles af dagligdagens og dagligsprogets i høj grad intersubjektivt transportable verden. For litteraturvidenskaben er det naturligvis nærliggende at forholde sig til en teoridannelse, som ikke prisgiver nogen form for oplevelse, men som har oplevelsen (relationen fremtrædelsesform/emne beskrevet som oplevelse) som sandhedskriterium i dimensionen subjekt-objekt og intersubjektivt. Sætningen »Når man beskriver verden, beskriver man derved tillige bevidsthedslivet« (Tranekjær Rasmussen) fastholder en ontologisk og erkendelsesteoretisk monisme, som i mine øjne er uomgængelig, og som udelukker såvel positivismens som idealismens absoluterende begreb om en objektivitet der er uafhængig af iagttageren og af hans historicitet, hans historiske betingethed.

*Ad 4* Det er rigtigt, at vi ikke kan bedrive værdifri videnskab. Videnskaben (videnskaberne) stiller spørgsmål og formulerer svar ud fra bestemte interesser, jvf. Frankfurterskolens positivismekritik. I forhold til en afklaret samfundsopfattelse, et sikkert overblik over den politiske situation, dens faktiske, mulige og ønskelige bevægelsesretninger, vil det derfor være naturligt at vurdere og normere den videnskabelige praksis. Så længe man ikke besidder en afklaret samfundsopfattelse og et sikkert overblik over den politiske situation, bør disse ting efterstræbes ud fra den overordnede forestilling om det bedst mulige liv for de flest mulige mennesker.

Der ligger her et dilemma i den faktisk institutionaliserede arbejdsdeling, som for videnskaben har medført så høje grader af specialisering at videnskabelig kompetence – sikkert kendskab til sammenhængene i den pågældende videnskabs særlige udsnit af den fællesmenneskelige virkelighed som helhed – kun opnås og fastholdes gennem den enkelte videnskabsmands anvendelse af så store mængder disponibel tid, at det politiske arbejde (endog det universitetsinterne politiske arbejde) kun kan legitimeres gennem en me-

get bevidst fremhævelse af dets ønskelighed og nødvendighed i forhold til den nævnte overordnede forestilling.

Ud fra de erfaringer jeg selv har gjort med dette dilemma er det ikke overflødigt at tilføje, at man må lære at samarbejde både med repræsentanter for en apolitisk videnskabelighed og med repræsentanter for politisk selvsikkerhed, uanset at man selv ikke kan indtage hverken den ene eller den anden afgjorte holdning.

*Ad 5* Videnskabelig kompetence har, som sagt, også at gøre med indsigt i de interesser videnskaben tjener. Alene af den grund er videnskabelig kompetence ikke noget som man enten har eller ikke har, men noget man kan have ud fra visse vurderingskriterier og ikke have ud fra visse andre. Man kommer ikke uden om, at både vurdering og forståelse finder sted i forhold til givne sammenhænge og at disse sammenhænge er historiske af væsen, d.v.s. underkastet forandring. Det er vores opgave at undersøge de sammenhænge ud fra hvilke vi vurderer og forstår, men også denne undersøgelse kan kun foretages i forhold til givne sammenhænge. For hvert skridt vi således foretager, følger den basale forudsætning med, at vi nok kan undersøge vores forudsætninger, men aldrig gøre det forudsætningsløst. Det gælder for den enkelte og det gælder for det intersubjektive samarbejde, hvor vi altid kommer til et punkt (ofte det velkendte dagligsprog og den velkendte dagligdag), hvor vi standser undersøgelsen i tillid til at forudsætningerne subjektivt og intersubjektivt vil kunne holde til en nærmere undersøgelse. Den daglige og den videnskabelige erkendelses historie er i høj grad historien om at en sådan tillid har vist sig uberettiget i forhold til sammenhænge som man ikke var opmærksom på, da antagelsen blev gjort.

*Ad 6* Det er velkendt at disse grundvilkår for erkendelsen fra tid til anden har givet den enkelte eller hele skoledannelser anledning til fortvivlelse eller radikal skepticisme. Specielt på baggrund af højt drevne forestillinger om absolut sandhed, definitiv vurdering, som ikke er fremmede for vores kulturkreds og som har deres modbilleder i nihilisme og kynisme, er en nøjsom stræben i al foreløbighed anbefalelsesværdig og vanskelig. En husmandsfilosofi. Dens særlige vanskeligheder har at gøre med, at ny erkendelse forudsætter en vis dristighed i hypotesedannelsen og udholdenhed i efterprøvningen, kraft til at overbevise omgivelserne om at det nye fortjener at blive prøvet – dristighed,

udholdenhed og overbevisningsevne forenes imidlertid sjældent med en grundig vished om at al erkendelse er foreløbig.

*Ad 7* Rekapitulerende kan man sige, at al erkendelse er foreløbig fordi den har mennesket som subjekt og fordi mennesket er historisk betinget på måder som ikke lader sig opklare forudsætningsløst eller ahistorisk. Genstanden for erkendelsen er ikke umiddelbart tilgængelig; der består et historisk betinget (d.v.s. variabelt) gensidigt afhængighedsforhold i selve den situation, hvor noget skal erkendes af nogen. Subjekt-objekt forholdet må ved enhver tale om erkendelse, om virkelighed o.s.v. forudsættes som et problematisk forhold. Der findes vist nok endnu enkelte humanistiske videnskabsmænd som tror, at dette problem er specielt for visse videnskaber og elimineret i andre. Det er forkert; men ikke desto mindre er det rigtigt, at subjekt-objekt problematikken forsøges neutraliseret ved sikring af erkendelsens intersubjektive transportabilitet. Med andre ord: hvis den sandhed, som jeg mener at være i besiddelse af, ser ud til at kunne opfattes på samme måde af andre mennesker, der anbringer sig i samme iagttagelsessituation, så er den subjektive vilkårlighed bragt under intersubjektiv kontrol. Herved må det dog ikke glemmes, at »samme iagttagelsessituation« betyder at de afgørende forudsætninger er fælles, *ikke* at erkendelsen er forudsætningsløs, ahistorisk, eviggyldig, guddommelig.

Selvfølgelig gælder dette også for sådanne objekter som vi erkender som henholdsvis »kunst«, »ikke-kunst«, »empirisk virkelighed« og »forholdet mellem kunst og ikke-kunst«.

*Ad 8* Ikke nok med at subjekt-objekt problemet er aktuelt i enhver videnskabelig sammenhæng og således også i litteraturvidenskaben; der findes en meget stærk tradition inden for kritikhistorie og litteraturteori med den fællesnævner, at subjekt-objekt problemet i særlig tilspidset form konstituerer specielt restriktive mulighedsbetingelser for litteraturvidenskaben.

Der er her tale om en bestemt opfattelse af kunstens væsen og væremåde, og den tillægges bestemmelsesgyldighed i den nævnte tradition, således at et skel mellem kunst og ikke-kunst, skønlitteratur og ikke-skønlitteratur bliver muligt, ja uomgængeligt ud fra den opfattelse. Den kan formuleres på forskellige måder og den har igennem tiderne haft forskellige fremtrædelsesformer med forskellige begrundelser som forudsætning og med forskellige



vurderinger af kunstens muligheder til følge. I vores sammenhæng kan opfattelsen formuleres således: ved produktion og/eller reception af kunst (skønlitteratur) finder der en bevidsthedsudfyldende sammensmeltning af subjekt og objekt sted, således at oplevelsen ikke er i stand til at skelne mellem subjekt og objekt og heller ikke i stand til at skelne mellem kunstværket og verden uden for værket.

Det er klart at denne tilspidsning af subjekt-objekt problemet ikke har almen gyldighed, ikke af os kan tillægges almen gyldighed for kunstoplevelsen. Inden jeg omtaler et par konsekvenser af opfattelsen skal jeg imidlertid – særdeles nøjsomt – give to belæg for dens udbredelse i tid og rum. Det første belæg stammer fra mystikeren Plotin (205–270), hvor det i efterfølgelse af Platon hedder:

En Sjæl, som er i den aandelige Verden, husker ikke noget jordisk. Den husker for Eksempel ikke, at den hernede studerede Filosofi. Den ejer alt under eet. Den mindes ikke sig selv. Den husker ikke, at det er mig selv, Sokrates, der betragter, den ved ikke, om den er Aand eller Sjæl. For at forstaa det kan man tænke paa de Stunder hernede, da man er saa fordybet i Betragtning, at Tanken ikke vender sig mod en selv; ens Tanke ejer en selv, men Aktiviteten er rettet mod det Objekt, man skuer, saa man bliver dette Objekt. Man tager Form efter det sete og er kun potentielt sig selv. Og paa samme Maade er det i Grunden med Kunsten. [Povl Johs. Jensen, *Plotin*, København, 1948, p. 108–109]

Det andet belæg stammer fra filosofen Georg (von) Lukács (1885–1971), hvor det i efterfølgelse af Hegels fænomenologi og i berøring med Husserl hedder:

Das ästhetische Gegenüberstehen von Subjekt und Objekt [...] scheint sich [...] dem »natürlichen« Verhalten des Menschen seinen »erlebten« Gegenständen gegenüber zu nähern. Daß dies ein bloßer Schein ist, erhellt sich im Moment der näheren Analyse. [p.6–7].

Weil das transzendente Motiv zur Entstehung des Ästhetischen eine »subjektive« Sehnsucht nach einer dem Subjekt angemessenen Wirklichkeit ist, muß ihre Erfüllung auch eine bloß subjektive, die Objektbeschaffenheit des Gegenstandes unberührt lassende Wesensart haben. [p. 11].

Und doch ist hier der entscheidende Schritt zum Auffinden des ästhetischen Gegenstandes getan: der Akt der Interesselosigkeit bedeutet letzten Endes nichts anderes als die Intention des erlebenden Subjekts auf einen dem reinen Erleben angemessenen Gegenstand. Daß dieser Gegenstand ein vollständig isolierter, alleinstehender, aus jedem nur als möglich gedachten Zusammenhang herausgehobener ist, ist eigentlich nur die vom Objekt aus bestimm-

nte Seite dieser Setzung. Denn wenn es als Wesenszeichen, als Definition dieses Verhaltens bestimmt werden mußte, daß die vollendete Immanenz des reinen Erlebens bewahrt bleiben soll, so ist das Nicht-hinausgehen-können über das Objekt nur der subjektive Aspekt der Art der Objektsetzung: daß der Gegenstand – in der Setzung, für die Geltung der Setzung – als einzig existenter gedacht ist. Er ist selbständiger Gegenstand in einem ganz radikalen Sinne des Wortes: er ist als einzig seiender Gegenstand gesetzt. [p.15]

Die hier geforderte Immanenz ist aber so stark, daß ihr nicht einmal ein polemischer Akzent zu der »ausgeschlossenen« Wirklichkeit zukommt. [p.18]

Wir sahen [...] daß also das Wesen des Naturalismus in dem transzendenten Gegebensein der Objektivität bestand und ebendeshalb nicht das normativ-schöpferische Verhalten und die ästhetische Subjekt-Objekt-Beziehung verwirklichen konnte. [p.23]

[kunstværket,] dessen Wesen als »utopische Wirklichkeit«, als endgültige und immanente Erfüllung des reinen Erlebens in der Identität von Subjektivität und Objektivität besteht. [p.23]

Das Entscheidende bleibt: die dem Rezeptiven zugewandte Seite des Werks, die forma formata läßt in diesem eine absolute Immanenz des reinen Erlebens (in Bezug auf die Werkform, also als Erlebnis des Menschen »ganz«) entstehen und verwirklicht auch in ihm die Selbstvollendung der reinen Subjektivität, die in der Kontemplation eines ihr völlig angemessenen, da für diese Angemessenheit angelegten, Objekts, aus allen Bindungen und Beziehungen herausgehoben, sich zum Kosmos der Erlebbbarkeit steigernd, selbstgenügsam und selbstherrlich in sich ruht. [p. 37]

Denne artikel af Georg Lukács (Georg van Lukács, »Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik«, Logos, Bd. VII, 1917/18, Tübingen, 1918, p. 1–39) forsøger, som det vil være fremgået af citaterne, at sætte erfaringer med kunstoplevelser på teoretisk formel. Lukács er bekendt med, at han kan trække på en meget stærk tradition; men det er ikke hans anliggende og heller ikke vores, ligesom det ikke er vores opgave at påvise sammenhængen fra denne artikel til hans realismeopfattelse. Derimod er det vigtigt at vi fastholder nogle konsekvenser af den opfattelse af subjekt-objekt forholdet i æstetikken, som vi hos Plotin og Georg Lukács har fundet belæg for: ved produktion og/eller reception af kunst (skønlitteratur) finder der en bevidsthedsudfyldende sammensmeltning af subjekt og objekt sted, således at oplevelsen ikke er i stand til at skelne mellem subjekt og objekt og heller ikke i stand til at skelne mellem kunstværket og verden uden for værket.

Den første konsekvens ligger i citatet fra Lukács, p. 6–7: det bliver muligt at udarbejde distinktioner til afklaring af et skel mellem kunst og ikke-kunst.

Den anden konsekvens er klart for hånden i citaterne fra p. 15, 18, 37: når kunstværket opleves som kunstværk kan der ikke være tale om nogen henvisningsrelation til verden uden for kunstværket.

Den tredje konsekvens er, at oplevelsen af et kunstværk er meningsfri i den forstand, at kunstværkets mening kun kan foreligge i kunstoplevelsen og ikke kan sammenlignes fra kunstoplevelse til kunstoplevelse. Dette fremgår vel indirekte af citaterne, men finder også direkte udtryk hos Lukács:

Indem also die ästhetische Form einen einmaligen und darum adäquat prinzipiell unmittelbaren Erlebnisinhalt so umfaßt, daß seine Erlebnishaftigkeit durch die Formung nicht abstraktiv verflüchtigt oder getrübt werde, und zugleich auf eine »Allgemeinheit« Anspruch erhebt, kann die Allgemeinheit nur unter der Bedingung erfüllt werden, daß die normativ erfolgenden subjektiven Erfüllungsakte prinzipiell und der geltenden Norm entsprechend ihren Inhalten nach sowohl einander wie dem erlebten Form-Inhalt gegenüber in unvergleichbarer Verschiedenheit auseinandergehen. Die »Allgemeinheit« ist deshalb in der Tat eine subjektive, denn sie bezieht sich auf die allgemeinsten Bedingungen von Subjektsverhaltungen, die in nichts anderem als in der rein formellen Beschaffenheit der Intention auf die Erfüllung des reinen Erlebnisses, die eine qualitative Unvergleichbarkeit zwischen ihnen statuiert, miteinander vergleichbar, identifizierbar sind. In bezug auf die Inhaltlichkeit ihrer »Objekte« aber völlig auseinandergehen sollen und müssen, da die Gegenständlichkeit des »Objekts« gerade in dieser divergierenden Erlebnisinhaltlichkeit besteht. Sie »sagen« infolgedessen über das »Objekt« nichts »aus« – [p.32]

Wegen des normativen Erlebnischarakters der ästhetischen Akte vermag selbst die Zugehörigkeit an »dasselbe« empirisch-psychologische Subjekt mehreren auf »dasselbe« Werk gerichteten Akten keine Identität zu verleihen [...] Die Ästhetik hat hier eine wahrhaft heraklitische Struktur, in ihr kann niemand zweimal in denselben Fluß steigen, nur daß dies hier keine von außen gezogene metaphysische Schranke, sondern ihre sphärentheoretische Grenze und positive Eigenart ist. [p.38]

De tre anførte konsekvenser udgør restriktive mulighedsbetingelser for litteraturvidenskaben i så høj grad, at litteraturvidenskabelig meningsanalyse og litteraturhistorie falder bort som principielt genstandsløse discipliner og at kun litteraturteori i form af teoretiseringen over litteraturens mulighedsbetingelser bliver tilbage.

Ad 9 Kritikhistorien kan systematiseres således at vi ser alternative teorier om forholdet mellem skønlitteratur og virkelighed stå over for hinanden. Teorier,

hvori subjekt-objekt forholdet ved æstetisk oplevelse beskrives således at skønlitteraturen ikke kan opleves som udsagn om verden uden for værket, står over for teorier, hvori dette udsagn er hovedsagen. Teorier om litterær realisme tilhører den sidstnævnte gruppe: men den eventuelle (nærmere godtgjorte) rigtighed af sådanne teorier behøver ikke at udelukke rigtigheden af teorier, som udelukker skønlitterær realisme som *contradictio in adjecto* eller *antinomi*. I og med subjekt-objekt forholdets centrale stilling i de alternative teorier er det nemlig givet, at subjektets indstilling (dets evne og villighed til »Hingabe« som Lukács siger) kan skifte og dermed fremkalde en oplevelsessituation, hvor værket enten har eller ikke har henvisningskarakter til verden uden for værket.

Således er det ikke deskriptivt muligt at fastlægge forholdet mellem skønlitteratur og ikke-skønlitteratur, mellem værket og verden uden for værket. Derimod kan forholdet fastlægges normativt i en poetik som siger, hvad producenter af skønlitteratur bør tilstræbe. En meget stor del såkaldt litteraturteori vil ved nærmere eftersyn vise sig at være poetik i den her angivne betydning.

Udsagn om meningen i skønlitterære tekster (litteraturvidenskabelig meningsanalyse, litterær pædagogik, litteraturhistorie, kritik) forudsætter og bestyrker en subjektiv indstilling over for værket som objekt, som omverdensfænomen mellem andre omverdensfænomener, d.v.s. med henvisningskarakter.

Endnu i dag befinder vi os i en kun delvis opklaret situation hvad angår de her berørte forhold. Nykritikkens autonomidogme og dens derimod teoretisk stridende meningsanalytiske praksis er værd at nævne som et prominent eksempel på teoretisk uklarhed (jvf. kap. VI »Æstetisk oplevelse« i den i noterne pkt. 3 nævnte bog); æstetisk »holisme«, kravet om »helhed« i værket har historisk sammenhæng med kravet om at værkoplevelsen skal være bevidsthedsudfyldende, og det var karakteristisk nok på dette punkt striden om realismen kom til at stå mellem Georg Lukács, Ernst Ottwalt og Bertolt Brecht; vi lever med en historisk overleveret mistanke om at der må kunne findes en kvalitativ forskel mellem skønlitteratur og ikke-skønlitteratur (to kvalitativt forskellige slags tekster?), men vi kan ikke give afkald på at opfatte skønlitteraturen som udsagn om verden uden for værket.

*Ad 10* I stedet for at forsøge at begribe tingenes »væsen« i og for sig, kan man forsøge at beskrive (eller indsamle vidnesbyrd om) hvordan de fungerer. Skønlitteratur »er« i så fald ikke sådan og sådan, men den kan under de og de forhold opfattes på de og de måder. Derved stilles den traditionelle litteraturvidenskab ind i større sammenhænge af samfundshistorisk, idehistorisk, bevidsthedssociologisk art. I noterne har jeg anført eksempler på mulige og tilbagevendende problematiseringer af forholdet mellem kunst og ikke-kunst. De er velegnede til gruppearbejde, hvor man forsøger at belægge hvert eksempel med en eller flere historiske repræsentanter for det angivne synspunkt for derpå at begribe de historiske forhold som gjorde (eller som stadig gør?) synspunktet gangbart. For en ordens skyld må det siges, at dette arbejde er særdeles krævende på adskillige måder som gør gruppearbejde anbefalelsesværdigt. Sammenstød af divergerende opfattelser af den virkelighed som kunsten forholder sig til skader ikke. De anførte eksempler a)–f) kan belægges med repræsentanter vidt spredt i tid og rum. Holder vi os inden for en ramme af et hundrede år så kunne vi f.eks. begynde med at se på:

- a) Henrik Ibsen, »en digters opgave er jo også væsentlig at se, ikke at reflektere«.
- b) Friedrich Engels om Balzacs romaner.
- c) Western genren.
- d) I. A. Richards om litteraturen som psykoterapi.
- e) Susan Sontag (1975) om Leni Riefenstahls olympiadefilm (1936).
- f) Ernst Bloch: æstetisk utopi.

*Ad 11* Jeg har udvalgt ovenstående belæg til eksemplerne a)–f) således at de i fleres øjne vil ligge lidt ved siden af den umiddelbare forståelse af den almene formulering i selve eksemplerne, men – forhåbentlig – kun så lidt ved siden af at den umiddelbare forståelse problematiseres uden at forbindelsen tabes. Hvert af de givne eksempler med belæg ser jeg som aspekt af realisme-problemet i den helt almene problemstilling om forholdet mellem kunst og ikke-kunst. I en faktisk undersøgelse vil problemstillingen hurtigt blive differentieret til undersøgelse af mulig og stedfunden interaktion mellem rækker af instanser som har hver deres historie inden og uden for »institutionen kunst« (forfatteren, produktionsapparatet, værket, den litterære tradition, distributionsapparatet, publikum, kritik), og hver instans forsøger man at lo-

kalisere i en total sammenhæng, således at tidsaspekterne fortid, nutid, fremtid tilgodeses.

*Ad 12* Eksemplerne (pkt. 10, a–f) kan naturligvis øges, men i og for sig kan de seks eksempler illustrere vidt forskellige former for normering eller kritik af litteratur i forhold til virkeligheden. Det er interessant, at selv i den eneste tænkelige absolut ikke-referentielle litterære sprogbrug (den være sig nu realisabel eller ej) indlægger teoretikeren ved bagdøren den virkelighedsrelation, som han afviser ved hoveddøren, jvf. citatet fra Georg Lukács, hvor det hedder: »Weil das transzendente Motiv zur Entstehung des Aesthetischen eine »subjektive« Sehnsucht nach einer dem Subjekt angemessenen Wirklichkeit ist, muß [...]« (*Logos*, p.11). I Kants efterfølgelse har Schiller som bekendt udarbejdet netop denne tankegang, hvori det æstetiske objekt »sich von allem Anspruch auf Realität ausdrücklich lossagt« (»Über die ästhetische Erziehung des Menschen«, 1795), som adækvat svar på arbejdsdelingens fragmenterende fremmedgørelse af mennesket. Det vil sige, at hvor digterværket ikke må (kan eller skal) opfattes som referentielt udsagn forskydes relationen mellem værk og virkelighed til et forhold mellem værk-producent (værk-konsument) og virkeligheden. Her bliver det ikke værkets mening, men den meningsfrie værkoplevelse (den »æstetiske oplevelse«) forstået som formning af mennesket, som legitimerer værket i forhold til den øvrige virkelighed.

*Ad 13* Nu er det klart at hvis man ikke amoralsk sværger til *l'art pour l'art*, men gerne vil anvende litteraturen som meddelelsesmiddel eller frygter at den faktisk fungerer således uden for kontrol (i den principielt ukontrollable sammensmeltning af subjekt og objekt i »æstetisk oplevelse«), så kan man forsøge at finde egnede midler til at ophæve eller udelukke den frygtede binding. Brechts »Verfremdungseffekte« har denne opgave.

Hos Platon udtrykker Sokrates sig i »Ion« og andetsteds som om subjekt-objekt bindingen er konstituerende for produktion og reception af digtning. Det berømte billede af magneten og jernspånerne (inspirationen som binder alle) har kunnet tages til indtægt for teorier om »poetisk erkendelse« (jvf. pkt. 10 a) og for teorier om kunsten som et særligt meddelelsesmiddel (pkt. 10 b), men Sokrates gør hvad han kan for at vise Homers stedfortræder Ion, at han ikke har forstand på virkeligheden uden for værket. Forglem-

melse af faglig kyndighed eller af forstand på andet end værket selv forlanger Sokrates:

Thi alle de store [...] Digtere digter alle deres skønne Værker ikke af faglig Kyndighed, men fordi de er besat af musisk Begejstring [...]. Thi en Digter er netop et saadant let og bevinget og helligt Væsen og er ikke i Stand til at digte, førend han fyldes af Begejstring og bliver ude af sig selv, saa al menneskelig Fornuft har forladt ham. Thi saa længe man har den i sin Magt, er intet Menneske i Stand til at digte og profetere. [Platon, »Ion«, (ca. 390 f.Kr.), 533 E f – *Platons Skrifter*, Bd. I, København, 1953, p. 92]

For denne opfattelse af digtekunsten – forbundet med omsorg for almenvellet – bliver en efterfølgende ideologikritik nødvendig. Men spørgsmålet bliver så, om kritikken kan få fat i sin genstand – hvad er det der kommunikerer gennem den digteriske begejstring? I dialogen »Ion« lykkes det ikke Sokrates at få effektiv kritisk kontakt med digterens repræsentant. En forudsætning for den kontakt må det nemlig være, at man kan slå om fra den fuldstændige binding i digterisk grebethed til en kritisk indstilling – det evner Homers repræsentant ikke i dialogen »Ion«, men i den formentlig langt senere dialog »Faidros« (ca. 360 f.Kr.) lykkes det.

Mener man nu at denne skiften indstilling er nødvendig, for det første for at fatte værket under inspirationens greb, og for det andet for at kritisere det i dialektik mellem en elsker og en ikke-elsker af teksten, så må dette indøves gennem en praksis. Her ligger naturligvis på den ene side den risiko at man ikke kan elske teksten (så fatter man den ikke) og på den anden side den risiko at man ikke kan få kritisk distance til den (så taber man sig). Den statsmand som tilslutter sig denne litteraturteori og som ikke tror at almenheden, publikum, folket kan lære den kritiske, dialektiske kunst, han må vel standse ufornuften og forbyde digterne adgang til byen. Også det forslag findes som bekendt hos Platon.

Aristoteles kommer til hjælp: »the standard of what is correct is not the same in the art of poetry as it is in the art of social conduct or any other art« (*Poetics*, xxv.4). Digtekunsten har sit specifikke formål:

Har digteren fremstillet noget umuligt, har han begået en fejl: men alligevel er det berettiget, hvis digtekunsten derved når sit rette mål, – om dette mål er der tidligere talt –, og hvis digteren således gør denne eller en anden del af værket mere effektfuld. [*Om Digtekunsten*, p. 68, xxv.8]

Digtekunstens mål er i tragedien at fremkalde katharsis: »ved at vække medlidenhed og frygt [at fuldbyrde] renselsen for affekter af denne art« (OD, p. 36, vi.2).

Den aristoteliske poetik dateres til ca. 330 f.Kr. Den er uden tvivl skrevet i bevidsthed om Platons problematisering af forholdet mellem kunst og virkelighed. Desværre er den ikke overleveret i fuldstændig skikkelse; men som den foreligger har den siden renæssancen været genstand for stadig tilbagevendende forsøg på tilegnelse, fortolkning, oversættelse som hjælp til afklaring inden for den problemkreds som vi arbejder med ved denne konference under hovedtitlen »creatio versus mimesis« med topic I »Forholdet kunst / empirisk virkelighed. Litteraturontologisk diskussion«, hvortil dette foredrag skal introducere. Som næstsidste punkt i introduktionen skal jeg nu i kort form levere en fortolkning af den aristoteliske poetik, således at vi kan se om vi kan bruge ham. Jeg benytter i hovedsagen som citatgrundlag Klassikerforeningens udgave (Aristoteles, *Om digtekunsten*. Ved Erling Harsberg, København, 1970), men da oversættelsen ikke kan undgå at fortolke den overleverede græske tekst henviser jeg til stadighed til teksten i den engelske paralleludgave i The Loeb Classical Library (Aristotle, *The Poetics* [...] *With an English Translation by W. Hamilton Fyfe*, London and Cambridge, Massachusetts, 1965). Min fortolkning er naturligvis forpligtet af de benyttede tekster og af en almindelig forståelse af den aristoteliske verden; men da den på nogle punkter sætter accenterne anderledes end kritikhistorien plejer, og da jeg ikke selv har nogen klassisk filologisk skoling, har jeg hos fagfolk ladet mig forsikre om at tolkningen ikke er i flagrant modstrid med grundteksten.

Sætningen »Har digteren fremstillet noget umuligt [...] er det berettiget, hvis digtekunsten derved når sit rette mål« (OD p. 68 xxv.8) lader sig ikke bortfortolke, for tankegangen gentages i sætninger som »Fremfor alt har Homer lært andre digtere at fortælle en usandhed på rette måde« (OD p. 66–67, xxiv.18) og »Man bør foretrække at fremstille det umulige, som forekommer sandsynligt, fremfor det mulige, som forekommer usandsynligt« (OD p. 67, xxiv.19). Aristoteles arbejder med ét og kun ét sandhedsbegreb som gælder i lige høj grad for digtekunst og for virkeligheden uden for kunsten. Men sagen er, at digtekunstens mål er specifikt, og at dette mål kan nås med større sikkerhed gennem en efterligning af en handling som forekommer publikum sandsynlig. Det vil sige, at digterens spillerum ligger inden for publikums til enhver tid gældende fordomme. Sandhed, som ikke forekommer publikum



sandsynlig, bør ikke foretrækkes. Digtekunsten kan spænde fra sandhed til løgn og illusionsmageri, afhængigt af publikum, den herskende ideologi. Hvorfor det? Fordi digtekunsten – som alle andre ting – er bestemt af sit mål. Tragediens mål er at fremkalde katharsis, og målet er vigtigere end alt andet. Til fremkaldelse af katharsis (renselse af publikums frygt og medlidenhed) er en for publikum sandsynlig handling det rette middel.

Samme målrettethed (teleologi) styrer alle væsentlige bestemmelser i den aristoteliske poetik. Tragedien foretrækkes og diskuteres af Aristoteles, fordi tragedien er digtekunstens udviklingsmål i en bestemt retning (OD p. 34, iv.15); afhandlingen nævner komedien som alternativ udviklingsretning, men den overleverede tekst gennemfører desværre ikke en tilsvarende diskussion af komedien.

Når poetikken fremhæver handlingens primat over karaktererne, d.v.s., at handlingen *som helhed* er vigtigere end den tragiske helt, så må dette overraskende standpunkt forstås i forhold til tragediens mål. Det er uhyre vigtigt for opnåelsen af tragediens mål, at publikum bindes meget stærkt i oplevelsen. Derfor er sandsynlighed vigtigere end sandhed, og derfor er handlingen *som helhed* med begyndelse (»Begyndelse er det, som ikke selv nødvendigvis følger efter noget andet« OD p. 39, vii.4), midte og slutning (»som ikke efterfølges af noget andet« OD p. 39, vii.5) så uhyre vigtig, at pedanteriet med at udpensle forskellen mellem begyndelse, midte og slutning er retfærdiggjort: det tydeliggør, at publikum skal bindes i oplevelsen, som ikke tåler illusionsbrud og som ikke har henvisningskarakter til noget før eller efter selve handlingen:

The plot then is the first principle and as it were the soul of tragedy: character comes second. [OD p. 38, vi.19]

After these definitions we must next discuss the proper arrangement of the incidents, since this is the first and most important thing in tragedy. We have laid it down that tragedy is a representation of an action that is whole and complete and of a certain magnitude, since a thing may be a whole and yet have no magnitude. A whole is what has a beginning and middle and end. A beginning is that which is not necessary consequent of anything else but after which something else exists or happens as a natural result. An end on the contrary is that which is inevitably or, as a rule, the natural result of something else but from which nothing else follows; a middle follows something else and something follows from it. Well constructed plots must not therefore

begin and end at random, but must embody the formulae we have stated.  
[OD p. 39, vii. 1-7]

Således er virkeligheden jo ikke indrettet. I den findes ingen første begyndelse og sidste slutning. Men tragedien skal jo heller ikke være virkelighed, den skal være en *efterligning* af en handling.

Begrebet mimesis er efter Platon, og især efter Aristoteles blevet en omstridt, absolut central æstetisk kategori. Som det skulle fremgå af hvad jeg har sagt om spændvidden fra sandhed til (det for publikum mulige) illusionsmagi og løgnagtighed er begrebet mimesis et funktionelt begreb indsat af Aristoteles i en bestemt funktionssammenhæng, hvis mål er katharsis. Begrebet har da på den ene side den betydning, at handlingen i en tragedie er en *efterligning* af en handling, ikke en virkelig handling. En tragedie er ikke et mord, og et mord er ikke nogen tragedie. En gladiatorkamp er heller ingen tragedie og kan ikke være det. En tragedie er nok en handling, men en særlig slags handling, nemlig en kunstig efterligning som skal illudere og som skal høre helt op for at kunne fremkalde renselse. Tragedien virker, fordi oplevelsen binder frygt og medlidenhed og frigør publikum fra affekter af denne art. Kun den *definitivt* afsluttede handling, den efterlignede handling, er frigørende. Mimesis betyder på den ene side »en illusionsskabende *afskæring* fra virkeligheden« og på den anden side »et middel til at opnå katharsis«. Således lyder da også den centrale definition i skriftet om digtekunsten:

Tragedien er altså en efterligning af en alvorlig og i sig selv afsluttet handling af et vist omfang [...] som ved at vække medlidenhed og frygt fuldbyrder renselsen for affekter af denne art. [OD p. 36, vi.2]

Tragedien går fra virkeligheden ved mimesis og den vender tilbage til virkeligheden ved katharsis. Den går fra virkeligheden ved at efterligne en handling (på en måde – holistisk – som aldrig findes uden for kunsten) og den vender tilbage til virkeligheden gennem et for affekter rensset publikum. Publikum er før tragedien normalt en blanding af emotioner, affekter og fornuft. Efter tragedien er publikum (helt eller delvis) rensset for affekter, således at fornuften får større plads i sindet.

Renselsen angår frygt og medlidenhed, d.v.s. mine stærkeste bindinger i affekt til mit eget og andres liv. Handlingen som helhed gennemfører denne renselse derved at den bindende og frigørende fremstiller handlingens væsen,

handling er jo formen for forandring, forandring er handlingens væsen som tragedien fremstiller. Derfor diskuterer poetikken med stor systematisk nøjagtighed peripeti (omslag), genkendelse og hvilke typer personer og hvilken lykke eller ulykke, der især vil gribe os. Tragedien fremstiller i en efterligning selve tilværelsens fundamentale vilkår, som er forandring, og den renser publikum fra frygt og medlidenhed, affekter af denne art.

Man må forstå, at fornuften for Aristoteles er menneskets væsen og at rendyrkelse af fornuften er det højeste mål. Derfor skal poetikkens ord om digtekunstens målrettede spændvidde fra homeriske løgnehistorier over sandsynlighed-i-stedet-for-sandhed og frem til sandhed også forstås i et udviklingsperspektiv, hvori digtekunsten spiller en befordrende rolle:

Ud fra det der er sagt, er det også klart, at det ikke er digterens opgave at fortælle, hvad der virkelig er sket, men hvad der kunne tænkes at ske, dvs. hvad der er muligt, fordi det enten er sandsynligt eller nødvendigt [OD p. 41, ix.1]

For et primitivt publikum er alt muligt eller sandsynligt, hvis der lyves på den rette måde. For et i fornuft godt skolet publikum er det mulige alt det, og kun det, som sand indsigt i virkeligheden gør sandsynligt. Tragedien fungerer altså dialektisk, ikke ved at belære om sandheden for dem som ikke kender sandheden, men ved at hjælpe med til at sætte fornuften fri, således at sandheden kan erkendes. Tragedien bruger – om nødvendigt – illusion og løgnagtighed, men den indgår som renselse blandt de midler, der fremhjelper menneskets praksis: stræben imod at realisere sit væsen, sig selv. Derved benytter den menneskets trang til at lære ved efterligning. Digteren fortæller hvad der kunne tænkes at ske, det almengyldige: »Derfor er også digtning mere filosofisk og mere ophøjet end historieskrivning« (OD p. 41, ix.3) »because poetry tends to give general truths« (ib.). Digtekunsten har denne *tendens*, men:

Man bør foretrække at fremstille det umulige, som forekommer sandsynligt, fremfor det mulige, som forekommer usandsynligt. [OD p. 67, xxiv.19]

Digtekunsten er ikke defineret ved relationen sand/falsk fremstilling af detaljer i virkeligheden uden for værket; men i den ene af sine to højeste former – komedie og tragedie – er den af Aristoteles omhyggeligt beskrevet som psykoterapi der tendentielt kan, men ikke skal benytte sandhed. Een sandhed om virkeligheden må tragedien dog pr. definition indeholde, og det er den

mest generelle som alle mennesker kender og frygter, at handlingens, den oplevede virkeligheds væsen er forandring. Både komedie og tragedie må iflg. Aristoteles begribes i forhold til virkeligheden som helhed og som vi oplever den. Vi oplever at alt er i forandring, og gennem tragedien kan vi renses for frygt og medlidenhed eller for affekter af den art i anledning af virkelighedens væsen som forandring. Komedien latterliggør den fornuftsstridige *mangel på* forandring og tilpasning til virkeligheden: den komisk udygtige, stereotype karakter. Begge digtekunstens højeste former tjener således fornuften, realisering af menneskets væsen. Med den fremadskridende fornuft, med udbredelsen af sand erkendelse, vil til gengæld den alvorlige digtekunst blive mere og mere realistisk, fordi sandsynlighed er en forudsætning for den nødvendige binding i oplevelsen – og fordi sandsynlighed er en funktion af erkendt sandhed.

For et moderne opgør med den aristoteliske poetik er det vigtigt at forstå og at fastholde, at de enkelte begreber i poetikken står i funktionel sammenhæng (virkelighed, efterligning, handling, helhed, karakterer, forandring, affekter, renselse) og at den funktionelle kategori mulighed/sandsynlighed er bundet til den herskende tankegang – de velkendte myter og/eller den ikke erkendte ideologi, som først sent bliver sandhed. I mellemtiden må det første spørgsmål til poetikken være, om digtekunsten (tragedien) faktisk fungerer som hævdet; og det andet spørgsmål må være om den bør fungere sådan, og hvad kritikken kan gøre ved det.

*Ad 14* Poetikken er normativ ud fra den aristoteliske opfattelse af virkelighedens og menneskets natur og de iagttagelser han har kunnet gøre m.h.t. digtekunstens muligheder. Poetikken rummer forslag til en stillingtagen til det problemregister jeg har udfoldet under pkt. 1–13 før vi begyndte at tale om Aristoteles. Vi deler ikke iagttagelsesbetingelser med ham, men han har vidtgående haft medbestemmelse til denne dag, ikke mindst derigennem at det er ham der har stillet spørgsmål. Det spørgsmål vi arbejder på er dette: kan en poetik fastlægge eller kan en efterfølgende kritik, kan meningsanalysen finde, meddele og kritisere den specifikke relation mellem menneske, værk og virkelighed, som produceres i den enkelte værkoplevelse?

[1977]